"西方人与清代宫廷"学术研讨会专栏

重估郎世宁的使命
——将意大利绘画风格融入清朝作品

[意] 马可·马西罗 著　毛立平 译

[摘要] 耶稣会士郎世宁于 1715 年至 1766 年供职于清廷内务府期间，将两种截然不同的艺术文化融合在一起：欧洲艺术风格是这位艺术家所受的基础训练，中国艺术风格则促成了他的职业成就。本文在分析郎世宁意大利基础训练及绘画知识的同时，也分析了其在清廷的代表作品，以提供这位画家在中国进行文化融合的基本框架。郎世宁的文化融合证明，他所接受的意大利基础训练与其后来作为宫廷画家所取得的成就之间，有着深远的联系。本文讨论了郎世宁全部绘画作品中不同元素之间相互关联的动态系统。这些相互关联的元素主要包含三方面的背景：绘画的、政治的以及感性的，分别与三种绘画流派有关——风景画、肖像画以及通景画，这一点对于理解郎世宁的事业至关重要。从更广义的角度讲，本文的目的在于通过展示郎世宁的艺术生涯，有助于我们勾勒出 18 世纪促成中国与欧洲文化艺术碰撞中的联结点。

[关键词] 郎世宁　绘画　艺术融合
[中图分类号] K249　[文献标识码] A　[文章编号] 1002-8587 (2009) -03-0077-09

Reassessing Castiglione's Mission: Translating an Italian Training into Qing Commissions

The career of the Jesuit missionary Giuseppe Castiglione, who was employed by the Imperial Household in Beijing from 1715 to 1766, embraced two diverse artistic cultures: the European that framed the artist's first training, and the Chinese that shaped his major professional achievements. This paper analyzes both Castiglione's Italian training and painting knowledge, and some of his most exemplary Qing commissions in order to provide a framework for the cultural translation developed by the painter in China. Castiglione's translation demonstrates that his foundational Italian training and the results he obtained later as imperial painter are profoundly interconnected. On this basis, the main aim of my paper is to discuss the system of dynamic, always shifting elements of connection of Castiglione's oeuvre. These elements of connection are divided into three main contexts: the pictorial, the political, and the perceptual. They relate to three painting genres, which are crucial for understanding Castiglione's enterprise: landscape, portraiture, and illusionistic perspective. On a broader level, the purpose of this paper is to show that the artistic career of Castiglione, when examined as an entire professional life, helps us to map out the points of cultural and artistic connectivity that facilitated encounters between China and Europe in the eighteenth century.

本文分析了郎世宁（Giuseppe Castiglione 1688—1766）在清廷期间的作品与其所受意大利基础训练之间的关系。我认为郎世宁的绘画作品——那些作为一名欧洲画家为清王室所创的画作——是不同文化区域与文化传统之间艺术认知交流过程的典型例证。我称这样的过程

[收稿日期] 2009-03-20
[作者简介] 马可·马西罗 (Marco Musillo)，男，瑞士阿斯科纳跨文化研究中心博士后；毛立平 (1974—)，女，中国人民大学清史研究所讲师，北京 100872

为“融入”：将以前在意大利学到的艺术和文化风格融入到清朝宫廷的新环境之中。我将指出这种做法使得身处北京的郎世宁既能延续其在米兰学到的艺术知识，又在其资助者的培养下学到了中国艺术传统的关键要素，最终成就了他的职业名声。此外我的分析还证明，郎世宁的绘画“融入”始终与文化“融入”结合在一起。下文将从两方面的背景来探讨这种“融入”的过程：画家和资助者的视角，以及观者的视角。

通过审视第一重背景，即郎世宁的作品中融入中国风景画传统，我探询了这位画家的绘画视域。他的绘画视域可以看作是将从前的经验和记忆与目前任务的规定结合起来，以期迎合资助者的品味，同时又要符合绘画者自己的艺术风格。第一部分接着考察资助者的视角——此处指乾隆皇帝，可以揭示以人物肖像成名的郎世宁的政治能力。我的分析得益于一些独特的绘画资料，这些资料来自目前唯一可知的郎世宁的一次意大利使命：作为耶稣会士在热那亚见习时所创作的一组七幅绘画作品。[①] 这些作品为阐明郎世宁将意大利绘画知识传输到中国提供了重要的视觉资料。

最后，通过对观者视角的考察，我探察了中国人与欧洲人在看到郎世宁为南堂（北京的一个耶稣会教堂）所绘制的壁画时，所激起的不同的感官和文化的回应。尽管壁画与宫廷作品没有直接关系，但这一背景有助于从中国和意大利观众文化的角度阐释郎世宁的绘画方法，因此对于理解宫廷内的艺术交流也很重要。

一、画家的视角

当我们审视郎世宁的风景绘画时，一个中心问题出现了：在他以中国风景画传统手法描绘的自然景象中，究竟多大程度的运用了其意大利艺术训练。这一问题取决于画家的综合能力，将不同的绘画经验与对自然界的实际观察、对自然风景图画的观察以及自然风景画的创作结合起来。按照意大利艺术传统，与其他绘画流派一样，对风景的描绘需要一定的训练，通过草图来留存视觉记忆，同时借助一些已有的印制图片。因此，要将从前的视觉记忆融入清廷的绘画作品中，郎世宁必须将从前与现在的绘画模式与中国宫廷的绘画原则结合起来。

这一结合过程最重要的例证之一即是立轴“海天旭日图”[②]，该作品体现了郎世宁如何融合各种视觉片断与绘画技艺以迎合皇帝的品味。在这幅只包含一小部分陆地的海洋鸟瞰图中，郎世宁对天空和海水作了细致的区分。上面的天空部分为画卷主体，精心调和的颜料和运用阴影来体现云层的堆积都属于欧式画法。但云层和天空一定程度上模糊了地平线和陆地的轮廓，这就借鉴了中国传统风景画的主要手法，给人以无限广阔空间的感觉，并能引发更广阔的视觉遐想。[③]然后，郎世宁仍旧遵照中国式画法，用具体的线条和几何形的波浪描绘了大海。

尽管我们不可能明了郎世宁头脑中究竟存有哪些自然的或图片的资料，不过这幅画轴体现出一些有趣的问题。有人可能会认为，郎世宁所画的天空是根据他近期对天和海的视觉经验而作，比如他在前往中国的漫长航程中对海天的观察，再加上他在意大利时用米兰绘画模式描绘天空的经验。[④]后者明显地体现在郎世宁于热那亚参加耶稣会士见习时为餐厅所画七幅作品的两幅之中。[⑤]这一组作品的肖像绘画集中体现有关圣餐的寓言：基督和撒玛利亚妇人、魔鬼的试探、以马忤斯的晚餐、献祭以撒、亚伯拉罕和撒拉、玛撒和默黎巴，以及托拜亚斯和天使。其中“基督和撒玛利亚妇人”与“托拜亚斯和天使”体现出郎世宁运用意大利绘画训练对天空的描绘。后一幅图中，郎世宁用浓重的颜料来体现黑暗天空中黄昏的颜色，用落日中微妙的紫色云彩来点亮画面。而在撒玛利亚一图中，天空的描绘则较少使用浓重颜料，以配合图中散播的光线：蓝色的背景被巨大而美好的云彩所覆盖。这两幅画中的天空与郎世宁在清廷所画立轴中的天空都采用了同样的技巧：在繁复的绘画中运用了调和的颜色而笔画隐于无形，同时运用了明暗画法。

对于这幅画（“海天旭日图”）中的海，郎世宁遵从了清代已有的绘画传统。最好的证明是由乾隆帝主持编纂的一卷马远（活跃于

1190—1225）的《水图》复本。乾隆十分喜爱这位南宋画家，并致力于搜集他的画作。[⑥]特别是其中的两幅，“洞庭风细”和“层波叠浪”，对于空间和波浪的描绘与郎世宁的画十分相似。显然，郎世宁将其在欧洲和中国的绘画经验结合起来，他融合而成的画作十分成功地符合了中国的绘画规范。

尽管如此，我们必须承认这种“融入”还是受限于中国与意大利绘画传统之间的差异。最重要的差异表现在意大利画家所采用的艺术流程。十七世纪意大利哲学和美学大师弗郎西斯科•弗维奥•弗路高尼（1620—1686）在《评论说明》中讨论诗歌与绘画的共同点时，曾谈到这样的流程：

> 写诗与作画都是在上颜色之前先勾勒轮廓。然后通常都是为他们所画的轮廓着色。他们勾勒希望通过自己手指表达的东西，他们通过手指表达自己创作的东西，他们创作自己所构想的东西。[⑦]

回溯到正确的顺序，这一流程开始于构思，然后创作、表现、勾勒，最后着色。这一顺序描述了近代早期意大利绘画创作的标准程序，与中国风景画传统大相径庭。后者一般运用单色调的水墨技巧，也使用颜色，在没有预先勾画轮廓的情况下需要有娴熟并且敏锐地驾驭笔画的能力，是将记忆与感觉融汇在一起的即兴创作。在中国，与欧洲不同的是，眼睛并不统治其他感官。安•博卡斯查森曾在其有关17世纪中国观察习惯的论述中提到，眼睛没有“与身体分离，也没有与它所看到的世界分离”[⑧]。因此观察者与风景之间的差异并不显著。[⑨]此外，中国风景画传统需要对水墨有着深刻的理解，这对于像郎世宁这样习惯使用油画和矿物颜料的画家而言并非易事。两种绘画传统的差异或许可以初步解释郎世宁为何很少接到风景画的任务，而主要以肖像绘画技巧闻名清廷。

二、资助者的视角

乾隆在其统治初期就要求郎世宁担任他的肖像画家。这位米兰画家所接到的任务既有正式的肖像画，也有一些“风俗画”类型的作品[⑩]，这类画作用以表现理想的儒家统治者形象，描绘了皇帝参加公共庆典和一些非公开场合活动的情况。留存至今的大量此类绘画表明，在郎世宁的绘画技巧中，肖像绘画最令其皇家资助者（指乾隆皇帝）满意。不过，“风俗画”的创作往往需要由不同的画家组成一个团队，共同在同一画轴上工作。在这种情况下，郎世宁总是负责绘制人物的面部或身体部分。[⑪]

下面我将讨论郎世宁如何在肖像的逼真方面达到最佳境界。在宫廷环境中，我们必须考虑到以下因素，郎世宁不仅是一位专业的画家，同时也是一位朝臣。具有赢得并且保持与政治或宗教权威良好关系的能力，可以看作是这位近代早期画家的另一法宝，这项能力决不亚于他的绘画技能。无论是郎世宁在米兰接受的绘画训练，还是他在耶稣会受到的宗教教育都有助于解释这一点。首先，值得指出是，当郎世宁于1715年来到中国时，他已经有过为统治者工作的经历。在葡萄牙，王后玛丽亚•安娜曾命他为她的两个孩子——玛丽亚•芭芭拉和佩德罗画像。[⑫]另外，郎世宁与各类耶稣会首领的关系也很好，这从他在热那亚参加耶稣会士见习时绘饰教堂和餐厅以及在科布拉绘饰学院礼拜堂中都可以反映出来。[⑬]我们必须认识到，从郎世宁的角度来看，他的宗教资助者，譬如耶稣会会长和地方教区院长与帝王没什么大的区别。

根据耶稣会的规定，理想的信徒应当懂得顺从、遵守最重要的誓约。顺从并非自愿而是要求信徒形成这样的倾向。顺从被看作由两种美德构成：谨慎和勤奋，这一点在意大利和中国的史料中都被充分肯定。事实上，不论是耶稣会为艺术家所作的《追忆录》还是郎世宁的墓志铭都显示，他一直被机敏和谨慎这样的美德引导着。[⑭]需要指出的是，在郎世宁死后一年，同样的“勤慎”评价也出现于朝廷擢升画家艾启蒙（Ignace Sichelbart）的政令当中。如政令中明白指出的，即使郎世宁死后，他仍然是为皇帝服务的宫廷画师的表率：

> 乾隆三十二年正月二十八日奉上谕：西洋人艾启蒙在内廷行走，尚属勤慎，著照从前郎世宁之例，加恩赏给奉宸苑卿衔。钦此。[⑮]

成为一名美德表率的确是耶稣会教规对成员的期望。这在每三年编写一次的手册之第二部分体现得很明显，由地方教区负责人对每一位耶稣会士进行评价，然后送到罗马的耶稣会会长处。手册从以下四个方面对每一位耶稣会士的特点进行评价：谨慎、洞察力、才智和个人脾性。[16]

在为皇家绘制肖像时，谨慎可以说是郎世宁首要的优长。谨慎帮助他赢得了乾隆皇帝的信任，也帮助他在为资助人工作时遵守了应有的行为准则，并且通过观察皇帝的品味和现有的肖像模式知晓了绘画表达的禁忌。[17]清朝皇帝当然关注朝臣的行为是否符合规范，这从一道指责郎世宁有失谨慎的敕令中体现得很明显。似乎是郎世宁通过抵押土地投机，尽管这是违反清代法律的事情。[18]郎世宁与另外一些人都卷入此事，其中有欧洲人也有中国人，他们先是被训诫，随后又得到宽恕。[19]这个小插曲并没有给郎世宁的艺术探索带来太大的影响，只揭示出他的基本行为必须遵守清代的法律。在抵押事件中，郎世宁犯了一个错误：不够谨慎。即便如此，凭借对自己使命历史背景的理解和对资助人命令的遵从，郎世宁的谨慎还是使他最终成为乾隆皇帝最重要的肖像画师。

这里我将分析郎世宁通过《乾隆大阅图》(乾隆检阅军队，贴落转为挂轴)[20]的肖像绘制而奠定了其肖像画家的地位。关于图中马的姿势，一只前蹄抬起，似乎在慢跑，有学者曾试图从中寻找看似合理的欧洲绘画根源。例如，柯娇燕将这一姿势与以罗马的马可·奥来里欧(Marcus Aurelio) 骑马雕像为起源的传统联系起来，这一传统亦见于“西班牙模式中近代早期所有欧洲君主的骑马肖像”。[21]此外，柯娇燕认为更远的影响来自西班牙和印度的圣詹姆斯形象。她将乾隆的这一肖像看作“宇宙之主的圣像，手握正统的缰绳，公正无私地凌驾于纷争、异议和异教之上。”[22]然而，这与耶稣会及清中期皇帝通常所喜爱的和缓的、具有象征意义的形象并不相符。除与圣詹姆斯肖像间难以置信的联系之外，我认为柯娇燕等学者所提出的普遍性并不能很好地阐释郎世宁在绘制中国皇帝肖像时所引用的典故。事实上，郎世宁的绘画模式与他本人的经历密切相关。关于乾隆的骑马肖像，他似乎借鉴了荷兰人纽霍夫的《荷兰使馆》，该书出版于1688年，闻名于整个欧洲。[23]书中有两幅清代皇帝或皇长子的图片，一幅在检阅军队，另一幅为率领武装部队。两幅图上都有荷兰文及拉丁文的文字说明：年轻的统帅与武装军队的操练。这两幅图及郎世宁画作中的马匹都抬起一只前蹄，纽霍夫图中的文字说明解释了这一姿势的含义：它显示出皇帝作为最高军事统帅的角色。在郎世宁的画中，这一象征还体现在乾隆的盔甲、武器以及他服装上清晰可见的帝王标志上，这些特征与马的姿势一起颂扬着乾隆这位功勋卓著的清帝国统治者。因此在郎世宁的画轴中，马表明了皇帝的军事角色，而非简单的君主典型形象。

相反，欧洲骑马肖像中马的姿势往往蕴含着大量与君主观念有关的征象，经常是通过马匹奔放的姿态来表现骑马者的身份地位。但对于乾隆而言，马奔放的姿态似乎与象征意义无关，因为依照中国的传统，权利的象征往往体现在着装上。有鉴于此，郎世宁很可能参考了欧洲书籍中描绘中国的图画，选择其中最为符合其清朝使命的图例，再融入自己观看皇帝检阅军队的亲身经历。描绘特殊活动中乾隆肖像的想法，可由一首多年后这位皇帝所做的诗证实，这也是证明该画创作时间为1783年的主要史料。诗名为《新衙门行宫杂咏书怀》：

> 大阅戊寅画像斯，据鞍英俊俨须眉。
> 而今下马入斋者，白发相看疑是谁。[24]

老皇帝用画像来纪念自己十分特殊的、年轻的而又军事化的角色。从该图的整体构成来看，皇帝骑在马上的中心形象布局于三个不同空间风景组成的图画之中。它们在空间层面上并不完全一致，而是被技巧性地分开了。第一个空间由左下角的近景构成，用强烈的明暗对照法描绘了一些植物，植物的画法所遵循的空间布局与郎世宁的热那亚作品具有同样的特征。那些作品中，由于中心的近景都留给肖像，他经常在左边或右边的近景中以及作品的其他角落插入一些独立的元素，用来营造一种近乎夸张的空间深度。最好的例证就是他在“托拜亚斯和天使”、“基督和撒玛利亚妇人”

图中右下角以及“基督的诱惑”中的植物描绘。类似的布局还见于“以马忤斯的晚餐”，郎世宁在该图右下角布置了一个鞍囊。

第二个空间包括乾隆所处的地方以及背景的风景。这部分采用了中国的绘画方式，用细致可见的笔触，保持一致淡雅的风格。第三个空间是天空，采用了与“海天旭日图”中同样的欧式画法，大手笔涂刷，对颜料进行均匀调配以获得恰当的混合色。乾隆不朽的马上形象并未与风景融为一体，只有马的姿势使得肖像与风景还没有彻底分离。这种肖像与风景之间缺乏联系的描绘主要是由于没有用阴影将马与地面联系起来。尽管如此，在这幅乾隆骑马的肖像中，骑马者与风景的分离实际上放大了其作为统治者的形象，看起来这位皇帝不仅体现出他的军事霸权，而且凌驾于整个画面之上。

所有的元素构成了乾隆的骑马肖像——意大利和清朝绘画基础及技巧的混合，那些象征、逼真的描绘，都体现出郎世宁的“融入”是如何生效的。事实上只要郎世宁将这些元素联系在一起就意味着他能够出色地完成使命。此处郎世宁的“融入”很容易做到。首先，他不需要为清朝的象征营造一个有效的历史背景，这在耶稣会内部和近代早期欧洲长达一个多世纪的时间里是可行的，那里对于清朝统治的道德有效性不存在什么质疑。殷铎泽于1672年对帝国象征最重要特征的描述就是很好的例证：

> 你会注意到中国君主政体的帝国武装是五爪龙。在中国只有与皇帝有关的东西才能用这种龙装饰。那些毫无畏惧地在家里使用这| 标志的人将被处以死刑。[25]

为成功完成任务，郎世宁充分利用了他做朝臣的技巧，主要就是顺从、谨慎、依照资助人的旨意去绘画的能力。首先，这样一种政治、职业的态度使他能够理解、观察并描述宫廷仪式和类似的官方事件，比如皇帝阅兵。其次，只有充分了解使命的时代背景和象征意义，郎世宁才能将意大利绘画素养融入到清朝模式之中。

三、观者的视角

在中国，郎世宁也完成了一些需要使用透视画法的任务（通景画），这是欧洲壁画中所使用的一种特殊绘画技巧。这种绘画技术需要特殊的训练以掌握在建筑空间内使用投射几何学，同时了解并设定观者的视角以产生绘画的错觉也同样重要。这里没有足够的空间来探讨这种绘画知识与郎世宁的清朝使命之间的关系，我将通过郎世宁为北京耶稣会教堂所绘制的壁画来论述中国和意大利观者之间的交流和对话。通过对“惊奇”概念的探索我们可以做一个很有趣的分析，这一概念在欧洲经常被用来形容通景画。希索罗（Emanuele Tesauro），这位17世纪研究感知和美学的作者在《道德哲学》中曾经给出过“惊奇”的定义：

> 惊奇是注意力被| 惭的打动人的东西（物体、现象、图像）高度吸引，却又不知道它的起因（来源）。如此，心灵被迷惑，悬疑而期待（想知道缘故），身体也像是被突然而来的狂喜所震惊那样停滞不动，惊呆，静止，无语……就是为什么动物不会感觉惊奇：他们只看到结果而不去追寻原因。[26]

类似的，17世纪最重要的耶稣会历史学家巴托利，也对惊奇进行过描述：

> 在惊奇中停下来（并且观看），（然后）他会与自己或他人交谈（有关物件）以获得更加丰富的知性认识，（最后）他会迷失自己（在观看中）以获得快感。[27]

抛开最后的快感不谈，巴托利的各阶段与希索罗的描述基本相一致。希索罗的描述更为清晰的是惊奇是观察事物的第一阶段，它引导观者进行理性的探求，使其不再惊讶。[28]在希索罗看来，“惊奇”不同于“惊讶”，因为它是第一反应，是感知过程的一部分，并且是一种不自控的感觉，惊奇使得观者发问：“下一步会怎样?”郎世宁的作品就使人产生这样的感觉，观者们表示不得不触摸他的绘画以使自己确信这不是真的。这里，触摸表明从惊奇到知性认识的过渡，通过触摸核实何处真实的空间转为错觉的空间，以此来打破建筑与通景画的一致性。从对郎世宁所绘壁画的描述来看，触摸缓和了无论中国人还是意大利人的视觉惊奇感。这里有必要摘述一些欧洲和中国的相关资料：

1. 佛兰科（Franco）将郎世宁为荷兰科布

拉圣弗朗西斯•博尔贾（St. Francis Borgia）礼拜堂所作的壁画描述为：“如果没有触摸，没人会相信那些是画上去的。”[29]

2. 姚元之描述郎世宁的南堂壁画：“室内儿案遥而望之饬如也，可以入矣；即之，则犹然壁也。”[30]

3. 利博明（Ferdinando Moggi）描述说通景画作品使南堂的柱子看起来像大理石材质：“即使你去触摸，仍然会觉得它们是真正的石头制成。”[31]

4. 张景运对南堂或很可能也是郎世宁绘制的耶稣会士住宅壁画的描述为：“及至其下扪之，则块然堵墙而已。殆如神舟瑶屿可望不可即，令人怅惘久。”[32]

如此，通过审视原文可以发现，中国人与欧洲人对郎世宁作品的反映都是“惊奇”。前文已述，欧洲人将惊奇看做一种第一反应，会引发进一步的辨别性的观察，因为惊奇是通过眼睛刺激大脑。此外，17 世纪的欧洲文化体系中，意外或者多样性都很容易引起惊奇。这里不再分析在中国和欧洲什么被看作有趣的多样性，但我要强调的是，在 18 世纪的中国城市里，遇到欧洲的图画如印刷图片和绘画作品等并非特别的意外。相反，这样的相遇在喜欢关注并描述好奇事物的城市传统中很常见。柯律格证明在 1635 年的北京指南手册中，你可以发现对这个城市主要耶稣会教堂中物品的描述，而且在北京的一个市场上就可以买到欧洲的图画。[33]这说明中国人的惊奇是对逼真的模拟产生的反应，而非来自通景画的象征性实质。或者换句话说，传教士不能简单地依靠透视画法赢得观众。

对于这一点传教士们当然很清楚，正如殷铎泽在《中国使命综论：1581—1669》中描述的，经过 20 年筹备的北京传教使命中最重要的成果是：

> 我们的教堂得以开放并受到每 个人的尊重，| 年中主要的宗教节日 都举行庄严的仪式，异教徒对圣像怀有深深的敬慕，新建的华丽的教堂被奉献给耶稣基督以及他圣洁的母亲。最重要的是，我们的圣教由神父通过宣讲和印发图片等方式传播开来……无数的译为中文的书籍发放给人们，书籍印刷成不同样式以适合不同的人群，每 个人都需要它。[34]

这段描述有力地证明传教士综合了各种元素：仪式、绘画、建筑、印制图片、书籍和言语。这解释了为什么欧洲人的惊奇只有在作为感性和知性反应链条中的一部分时才有意义。换句话说：创作通景画时，画家的目的是引发好奇，因为这被认为是激发求知欲的一种好方法。一旦体验到好奇，它就会将初步的感觉与理性元素联系起来。透视感的通景画被看作是激发这种第二反应有效方式，因为这种技能意味着不仅在建筑中营造错觉，而且建筑本身也是错觉的一部分。通过触摸壁画覆盖的墙面，观者用手发现形成幻觉的图像并非真实，这样就获得了他们自己的洞察力，理性地对自己所看到的东西进行思考。如果这一过程对欧洲人有效，那么中国的观者会怎样呢？

中国和欧洲有关触摸壁画的描述都表明，是同样的惊奇引发了触摸行为。同时，中国人和在北京的欧洲人在两种密切相关的背景之下体验了壁画。第一种背景是由欧洲人创造的，比如前文提到的殷铎泽的描述。第二种背景就像克鲁纳斯所描述的那样根植于北京的城市文化之中，同时也根植于清朝的帝国政策中，这些政策既鼓励又控制天主教，在首都划定天主教界限。当然，第二种背景也源于观看绘画的地方传统。中国背景的各方面都有着深深的内部联系，就像欧洲背景中融合了仪式、绘画、印制图片、书籍、言语一样。因此，北京的中国人和欧洲人对壁画的反应在概念框架上有一些地方似乎是重合的，他们之间尽管存在不同但仍有共通的地方。不同首先体现在对印制图片的认识方面。印制图片是检验彼此品味的一个重要途径，这种说法似乎有其合理性。利博明是与郎世宁合作的建筑家，他在描绘南堂时当然会考虑到中国人对欧洲建筑的品味。他在写给会长坦布连尼的信中提到，他将印有教堂和其他建筑图片的书籍给各类中国人看：

> 至于教堂（南堂），欧洲建筑风格的多样性大部分都被掩盖了，以迎合中国人重装饰的建筑品味，教堂里充满了柱子、装饰物等。我们认为沉重、拙实的建筑工程类型正是他们所喜欢的，当我给他们看

> 一些欧洲的教堂及类似建筑的图片时，恰好领会到这一点。[35]

利博明和他那些不知名的中国观众一起用印制图片来讨论他们的建筑品味，这就暴露了一个很有趣的问题：南堂的建筑风格是欧式的，但又遵循了一定的中国建筑特点，因为中国人的品味是不同的。在这封信的第二段，利博明补充道：

> 经常让我感到钦佩的是听到他们非常一致的观点：第一个看图片人的观点与下一个人、再下一个人都一致，就好象这些话是在不同的人口中依次传递。这在欧洲是很难想象并且几乎不可能发生的事情。记得我在欧洲给大家看一些艺术工程的图片时，听到的是非常不同的见解。出于这个原因我认定，在中国建造符合每个人品味的建筑工程比在欧洲更为重要，因为中国人有着共同的喜憎。[36]

利博明对中国观众反应的一致性的感觉说明，中国人有对外来图像的同类型反应的传统。这或许是一种对于那些由清朝皇帝引进的、但明朝一些记载中就存在的新鲜事物的整合和控制。前文提到的中国人对北京耶稣会教堂的描述应该就属于这种传统。

南堂以及其中的所有图像，也由欧洲与中国文化背景的另一个交集点或连接点构成，就是北京人和欧洲人对帝国权力的认识。只有获得帝国的允许并且在恩赐很多土地的基础上，才能在首都建立教堂。此外，清朝皇帝还通过亲临欧洲传教区并命令传教士在教堂摆放各种帝国标志物，来表明教堂也属于皇帝本人。[37]

部分地解释了一些参照标准之后，现在有必要重新想象北京的观者站在郎世宁通景画前的反应。北京的耶稣会教堂被赋予各种清帝国的色彩，使得进入教堂的本地人很可能首先会认为这个地方也处于帝国的恩惠之下。此外，他或她可能已经见过一些欧式建筑的印刷图片，并在此基础上分析教堂的特点。最后，他们看到并触摸了壁画，产生像利博明描述的同类反应。尽管如此，利博明的描述并不意味着中国人对图像的认识缺乏个性。事实上，意大利人的“惊奇”（meraviglia）与中国人对认知双重性的注重有基本类似之处，都意识到如果不将知性的认识与生理的认知结合起来就无法全面感知一个图像。如果意大利人的“惊奇”只被看作全面认识事物的第一步，必须再加以理性的观察，那么这与单凭感觉难以认清事实的中国文化传统非常类似，这一观点实际上在中国文艺史中非常重要。例如，著名诗人和画家王微（415—443）在《叙画》（张彦远（约815—875）《历代名画记》中引述的一本书）中写道：

> 夫言绘画者，竟求容势而已。古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流，本乎形者融，灵而变动者心也。灵无所见，故所托不动，目有所极，故所见不周。[38]

按照欧洲的传统，感觉必须增益以进一步的思考才能形成正确的认知活动。尽管如此，欧洲人和中国人最初的认识和惊奇产生了不同的结果。理论上讲，在中国全面了解一幅绘画不能被描述为两种独立的认知：一种是外在的、看得见的，另一种是真实的、看不见的[39]，认知行为实际上是一个动态的过程。相反，近代早期的欧洲人将其看作是一个线性的过程，并且可以分为不同的阶段。当这些因素影响到中国人对郎世宁作品的描绘时，一个有趣的现象发生了。

在中国人对郎世宁为耶稣会教堂绘制作品的两段描述中，观者用“注”或“视”来表达看的举动[40]，这两个词都是用来表示眼睛的物理感知，可以译为英文的“to look at”。通过使用这样的动词，作者精确地表达出他们如何将郎世宁的作品归类：观者面对的是一幅只呈现实际外观的图像，因其逼真的效果而受到大家的赞赏。利博明就看到了不同人的相同反应：观众们可能都在凝思这一景观的生物学方面。在这种情况下，最初感到的惊奇并不会让中国观者用“读”或者“观”这样的动词来形容郎世宁的作品。“观”在文学传统中一般是形容用理解的审视来看一幅绘画，在观察和凝视的基础上看懂作品。因此“观”是一种个人行为。[41]特别是对于中国观者的眼睛而言，郎世宁在北京教堂的绘画没有“生气”，就是那些让人感受到现实的永恒变化的东西。要触发这种感受，“观象”与“观变”必须一起运

作。[42]非常不同的是，欧洲的通景画传统就是一场真实与看似真实的绘画之间的游戏，如此观者就能透过惊奇发现真实。不过，这样的绘画并不能激发中国文化传统所要求的连续的外部世界与自身的融合感。

结论

我通过绘画及文献资料对郎世宁绘画方法进行的分析表明，这位画家凭借对技术和文化的理解，使其作品完全符合清廷创作团队日常任务的需求。在将欧洲学到的知识和形成的记忆与中国新环境联系起来的过程中，郎世宁的意大利绘画基础训练和认知模式发挥了很好的作用。这样一种行为不仅是对技术和过程的理解，也包含了表达帝国宫廷政治语言的努力。最后，郎世宁设计并实际参与了为中国观众创作的通景画工作，这是一种不限于固有的透视知识的绘画形式，使他能够以更灵活的方式面对不同的任务，丰富了郎世宁的中西融合过程。通过这样的任务，郎世宁可能会认识到在为“不确定”的观众创作绘画作品时文化背景的重要性。总之，本文论证了在清代中期皇帝的资助下，郎世宁成功地将欧洲绘画方法和技巧融入清朝的使命，并使其符合资助者的品味以及清代的绘画模式。因此我认为，当郎世宁在北京创作一幅作品的时候，其结果决非不熟练的模仿，而是一种优雅的中西艺术的融合。

---

①有关郎世宁的热那亚使命，参见笔者的博士论文：《欧洲与中国的桥梁：郎世宁的职业生涯（1688—1766)》，东安格利亚大学（2006)，48—89页；以及拙文“La famille de Giuseppe Castiglione（1688—1766)”与“Les peintures génoises de Giuseppe Castiglione“，以及Michèle Pirazzoli t'Serstevens: Giuseppe Castiglione 1688—1766: Peintre et architecte à la cour de Chine,（巴黎：Thalia Edition，2007年)，18—25页。

②横轴，丝绸之上着色，93 7×186.2 cm，北京故宫博物院。参见聂崇正：《清代宫廷绘画》，香港商务印书馆，1996年，186页。

③有关中国风景画法和乾隆所尊崇的宋代模式，参见理查德•爱德华（Richard Edwards)：《中国艺术家周围的世界：中国画写实的方面》（密歇根大学安娜堡分校，1989年)，20页。

④有关将郎世宁的绘画方式属于米兰绘画传统的分析，参见拙文“Les peintures génoises de Giuseppe Castiglione”in Pirazzoli（2007)，21—25.

⑤这些作品为帆布油画，尺寸大约为190×270 cm，热那亚纳丁内斯研究院。有关这一使命的图解，参见李超：《中国早期油画史》，上海书画出版社，2004年，222页。

⑥四页册，水墨与颜色画于纸上，每页16.3×19.5 cm，北京故宫博物院。马远的画是一幅手轴，由十二部分组成，每部分为26.8×41.6 cm。手轴图参见朱家 ：《故宫珍宝》，（纽约Viking出版社，1986年)，102—103页。

⑦Frugoni Francesco Fulvio, *De' ritratti critici abbozzati e contornati dal Padre Francesco Frugoni Minimo*,（Venice: Combi e la Noù，1669)，2 vols.，I, 70.（作者注：除非特别说明，本文中所有引文都为我自己所翻译。)

⑧安•博卡斯查森（Anne Burkus—Chasson)：“‘云雾涌起与散去’：石涛的《庐山观瀑图》与17世纪的观察习惯”，《艺术史》第19册，1996年2期，169—190页，184页。

⑨参见迈克•福乐（Michael A. Fuller)：《追求胸有成竹：有关中国传统绘画即时性的思考》，《哈佛亚洲学报》第五十三卷，1993年1期，5—23页，16页。

⑩也称“风俗人物画”。清代最有成就的风俗画作品是“贴落”，“贴落”一般在纸上或厚实的丝绸上完成，再贴于墙上。

⑪这一点有北京故宫档案为证。例如1762年的一道命令中就提到，金廷标必须在丝绸上画出皇帝面容的轮廓，然后由郎世宁画脸部。参见曾嘉宝（Ka Bo Tsang)：《功臣肖像：乾隆帝下令绘制的第一批肖像中的八个案例》，载于《亚洲艺术》，第47卷，1992年，69—88页，84页。

⑫有关女王的使命郎世宁曾在1714年写给会长米开朗基罗•坦布连尼（General Michelangelo Tamburini）的信中提到过。参见ARSI, Jap. Sin. 175, 220 r。该信的译文参见塞西尔•伯德莱和米歇尔（Beurdeley Cécile and Michel)：《郎世宁：中国宫廷中的耶稣会士画家》，伦敦：隆德•汉佛莱（Lund Humphrey）出版社，1972年，154页。

⑬郎世宁在科布拉的耶稣会学院绘饰圣弗朗西斯•博尔贾（St. Francis Borgia）小礼拜堂的使命被安东尼奥•佛兰科（Antonio Franco）用两种资料描写过：《葡萄牙耶稣会年报摘要（1540—1725)》，（Lisbon: Real collegio das artes da Companhia de Jesus, 1760)，441;《埃武拉圣灵皇家学院耶稣会新手美德图册》，（Lisbon: Real collegio das artes da Companhia de Jesus, 1714)，57.

⑭这一回忆录原名*Memoria postuma*，是由在中国的耶

稣会士撰写的正式教会的传记，在郎世宁死后立即被放入他们的中心档案馆内。参见《追忆录》，ARSI, Bras. 28, 92 r. — 93 v. 乾隆的谕旨中使用了“勤慎”一词（1766 年 7 月 16 日），谕旨的中文及其英文翻译见马爱德（Edward J. Malatesta）、高智瑜（Gao Zhiyu）主编：《栅栏：北京最古老的天主教墓地》，旧金山-澳门，澳门文化司署及利玛窦中西文化研究所 1995 年，217 页。

⑮傅乐淑（Fu Lo-shu）：《中西交往文献编年（1644—1820）》，图森：亚利桑那大学出版社 1966 年，第二卷，555 页。

⑯ARSI, Jap. Sin. 134, Catalog. Breves et Triennales, 1621—1759, Sina, 436 r, 439 r.

⑰有一系列的证据表明乾隆欣赏郎世宁的肖像绘画技能，除了由朝廷使命所显示的证明外，乾隆还写过题记以赞扬郎世宁的能力，见立轴“平安春信图”（本为“贴落”，用水墨与颜料画于丝绸之上，1728/99, 68.8×40.8 cm，藏于北京故宫博物院），表现的是年轻的皇子弘历（后来的乾隆皇帝）与父亲雍正。这一画轴是紫禁城养心殿三希堂壁画的复本。题记写于郎世宁去世之后：“写真世宁擅，缋我少年时，入室皤然者，不知此是谁？”译文由霍华德·罗杰斯（Howard Rogers）引自巫鸿（Wu Hung）《重屏：中国绘画的媒介和表现》，伦敦：里克森图书出版社（Reaktion Books）1996 年，224 页。有关该画及题字的分析亦参见朱家　：《郎世宁的贴落画》，《东方学》第 19 卷，1988 年 11 期，80—83 页，80 页。

⑱同注⑮，188—189 页。

⑲有关郎世宁卷入土地投机的论述以及艺术家《追忆录》中反应出的其他政治问题，参见笔者即将发表的论文“调和两项工作：耶稣会士追忆录中的郎世宁修士和清廷画家”，《十八世纪研究》，42 卷，第 1 册，2008 年秋，45—49 页。

⑳挂轴，丝绸上着色，322.5×232 cm，1758 年，北京故宫博物院。

㉑㉒柯娇燕（Pamela Kyle Crossley）：《历史的透镜：清帝国意识形态中的历史与族性认同》，加州大学出版社，1999 年，275—278 页；279 页。

㉓Johannes Nieuhoff, *Legatio Batavica* (Amsterdam: Jacob de Meurs, 1688).

㉔朱家　：《郎世宁的贴落画》，《东方学》第 19 卷，1988 年 11 期，80—83 页，82 页。

㉕Prospero Intorcetta, *Compendiosa Narratione Dello Stato della Missione Cinese, dall'Anno 1581. fino al 1669*, (Rome: Francesco Tizzoni, 1672), 68—69.

㉖Mario Zanardi, 'La metafora e la sua dinamica di significazione nel "cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesauro', *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 157, 1980, 322—368, 350.

㉗Daniello Bartoli, *Della Geografia trasportata al morale*, (Venice: Niccolò Pezzana, 1664), 3 v. —4 r.

㉘即便如此，意大利语中“惊讶”（stupore）和“惊奇”（meraviglia）的区别并不明确。

㉙同注⑬佛兰科，1714 年著作，57 页。

㉚原文由石田干之助（Mikinosuke Ishida）译为英文，见《郎世宁的传记式研究——一个清朝宫廷中的耶稣会画家》，《东洋文库欧文纪要》，1960 年 19 期，79—121 页，102—103 页。

㉛ARSI, Jap. Sin. 184, 41 r/v.

㉜同注㉙，104—106 页。

㉝柯律格（Craig Clunas）：《中国近代早期的绘画与图片》，伦敦 Reaktion Books 出版社，1997 年，173 页。指南手册为刘侗、于奕正著：《帝京景物略》，北京，1635 年。

㉞同注㉕，11—12 页。

㉟ARSI, Jap. Sin. 184, 41 r. /v.，写给会长米开朗基罗·坦布连尼（Michelangelo Tamburini），北京，1927 年 11 月 8 日。

㊱ARSI, Jap. Sin. 184, f. 41 v.

㊲例如景运指出康熙帝曾赐给南堂一个匾额，见石田干之助，1960 年，105 页。另外杜赫德（Jean Baptiste Du Halde）的书中也描述了康熙参观法国传教区，参见杜赫德（Jean Baptiste Du Halde）*Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique*, (Paris: Imprimerie de P. G. Le Mercier, 1736), 3 vols., II, 8.)

㊳㊴苏珊·布什（Susan Bush）、时学颜（Hsio-yen Shih）：《中国早期的绘画课本》，哈佛大学出版社，1985 年，38 页；93 页。

㊵同注㉙，102—104 页。

㊶成中英（Cheng Chung-ying）：《中国与西方美与善的观念及其文化内涵》，卜松山（Karl-Heinz Pohl）主编：《全球背景下的中国思想》，布里尔出版社（Brill），1999 年，190—235 页，193 页。有关“观”、“读”和“看”的不同亦参见克注㉝柯律格著作，117—119 页。

㊷同注㊶成中英著作，197 页。